

A RECONFIGURAÇÃO DO SENSÍVEL EM HÉLIO OITICICA

Mariana Pinho

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação – Cultura
Contemporânea e Novas Tecnologias**

Nota: lombada (nome, título, ano)
- encadernação térmica -

Abril, 2015

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação - Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, realizada sob a orientação científica de Professora Doutora

Maria Augusta Babo

AGRADECIMENTOS

à minha mãe, ao meu pai e aos meus avós, por me terem pago as propinas e ajudado financeiramente durante todo estes anos de estudo, num país onde estudar cada vez mais é o privilégio de poucos.

a maria augusta babo, por ter aceitado orientar esta tese.

ao tio jorge, por me ter emprestado o computador na fase final da tese.

ao joão edral, a quem dei a ler a primeira versão desta tese e por todos os comentários que fez num curto espaço de tempo. à marta lança, pelos belos dias que passei em ourique a escrever (e a apanhar sol) e pela revisão que fez ao trabalho. ao tiago carvalho, à ana teresa e ao snir.

esta tese não é minha, nunca soube o que isso era, já dizia a *maria ampá*.

A RECONFIGURAÇÃO DO SENSÍVEL EM HÉLIO OITICICA

MARIANA PINHO

RESUMO

Nesta dissertação procuraremos pensar os actos estéticos, entendidos aqui como configurações da experiência, que induzem novos modos de sentir e novas formas de subjectividade política. Trata-se de pensar a emancipação na experiência contemporânea, a partir de um entendimento ontológico do político e da arte, através de percurso teórico que pretende dialogar com a obra do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980).

PALAVRAS-CHAVE: arte, política, estética, emancipação, Hélio Oiticica, acontecimento, potência destituente, inoperância

ABSTRACT

This dissertation we will look into aesthetic acts, understood here as configurations of experience, that lead to new possibilities of feeling and new ways of political subjectivity. The objective is to think about the contemporary experience of emancipation, through an ontological understanding of politics and art, taking a theoretical route that intends to dialogue with the work of the brazilian artist Hélio Oiticica (1937-1980).

KEY-WORDS: politics, art, emancipation, aesthetics, Hélio Oiticica, event, destituent power, inoperativity

ÍNDICE

Introdução.....	1
 Capítulo I. A dissolução do objecto e a configuração de novas morfologias	
II.1. Hélio Oiticica e o início de um percurso experimental.....	3
II.2. A construção dos <i>não-objectos</i>	10
II.3. <i>Núcleos</i> e <i>Penetráveis</i>	12
II.4. <i>Bólides</i> e os meios sem fins.....	15
 Capítulo II. A incorporação da ginga no uso dos corpos	
II.1. Samba, Mangueira e <i>Parangolé</i>	21
II.2. O acontecimento em <i>Apocalipópótese</i>	24
 Capítulo III. Recortando o comum	
III.1. <i>Anti-arte</i> e a emancipação do espectador.....	32
III.2. Da “Ipanemia” à <i>Tropicália</i> : a destruição das máquinas identitárias.....	39
 Capítulo IV. A improdutividade como experiência	
IV.1. Intervalo entre o estranhamento e a <i>Agio</i>	42
IV.2. A comunidade como espaço de dissenso.....	47
 V. Notas finais.....	49
Bibliografia.....	51

INTRODUÇÃO

*É a vontade de agir desesperadamente agora que nos move.*¹

Pensar o político a partir de novos paradigmas é uma urgência do presente, quer seja pelo momento de excepção que as sociedades ditas democráticas parecem viver, quer pela forma como essa excepção se transformou em técnica de governo. A *crise*, enquanto dispositivo de governamentalidade, tem vindo a revelar o esgotamento das instituições políticas e da capacidade operativa de pensar o que em tempos se chamou democracia.

Propomos nesta dissertação um entendimento quase ontológico do político e da arte, como via para pensar a emancipação na experiência contemporânea, no sentido em que ambos tratam de organizar o mapa do sensível de que nos fala Rancière, do recortar do tempo e do espaço, da reconfiguração do visível e do dizível. Ambos implicam práticas de desconstrução e decifração de uma vida colectiva. Esse deslocamento do político, permeado por tensões entre fronteiras e reivindicando novas experiências de temporalidade, assume uma dimensão de conflito particularmente importante na arte, nos processos de subjectivação que promove, nos deslocamentos que cria, nas brechas que abre. Pensar a arte é, pois, reflectir sobre a temporalidade da emancipação e a construção de formas sensíveis da vida colectiva, calcadas numa outra experiência do tempo.

Pretende-se assim, a partir da obra de Hélio Oiticica, colocar a arte em diálogo com o político, através de um movimento que percorre algumas das suas obras. O período de análise situa-se sobretudo entre 1957 e final dos anos setenta. A produção escrita do próprio artista, de anotações das obras a rascunhos soltos, reunida no livro *Museu é o Mundo* (2011), constituiu o fio condutor de toda a pesquisa. Não obstante, procurou-se, na análise, não subjugar a obra à escrita (pelo próprio artista) sobre a mesma, deixando as interpretações abertas na sua multiplicidade, contingência e no seu avesso.

Assim no primeiro capítulo pretende-se realizar uma breve aproximação à vida e obra de Oiticica, no sentido de melhor enquadrar aquilo que chamou de “exercício

¹ Esta frase foi retirada do livro *A insurreição que vem*, da autoria de Comité Invisível, editado em 2010 pelas Edições Antipáticas.

experimental da liberdade”, que irá percorrer todo o seu trabalho. Em seguida, pretende-se reflectir sobre o conceito de “não-objecto”, teorizado por Ferreira Gullar, como ideia chave para o entendimento da saída para o espaço das experiências neoconcretas, assente na problematização da dimensão reflexiva no espaço e no tempo da obra. Serão analisadas as obras “Núcleos”, “Penetráveis” e “Bólides”.

Num segundo momento trata-se de perceber de que forma a obra “Parangolé”, nomeadamente na sua manifestação “Apocalipopótese”, tem uma dimensão de *acontecimento*, tal como foi proposto por Gilles Deleuze e a sua tarefa de dessacralização da própria arte.

No terceiro capítulo pretende-se ainda elaborar uma reflexão a partir do nó política-estética, definindo as articulações do que Jacques Rancière designou por regime estético das artes e as possibilidades que elas determinam, de forma a dialogar com a proposta colectiva de participação da *anti-arte*.

Finalmente, no quarto capítulo, pretende-se perceber de que forma o paradigma destituente proposto por Giorgio Agamben interroga o conceito de Crelazer, proposto por Oiticica, com a sua expressão máxima na experiência whitechapeliana, onde se pretende pensar em novas formas de constituir a comunidade política que vem.

CAPÍTULO I. A DISSOLUÇÃO DO OBJECTO E A CONFIGURAÇÃO DE NOVAS MORFOLOGIAS

II.1. Hélio Oiticica e o início de um percurso experimental

A arte é o invisível que se torna visível.²

Hélio Oiticica (1937-1980) nasce na cidade do Rio de Janeiro, onde mora até aos dez anos de idade. Por essa altura muda-se com a família para os Estados Unidos, quando o pai, José Oiticica Filho, conhecido cientista, professor e fotógrafo, ganha uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim para trabalhar no *United States National Museum – Smithsonian Institution*. Aí residem durante quase três anos e Oiticica e os seus irmãos frequentam pela primeira vez a escola. Desde então que visitam museus, galerias de arte e bibliotecas e é no seio desse estímulo intelectual e artístico que irão crescer. Outra grande influência terá sido o seu avô, José Oiticica, conhecido filólogo, professor, escritor, anarquista e editor do jornal *Ação Direta*. Em 1950 regressam ao Rio de Janeiro, onde, aos dezassete anos (1954), Oiticica começa a estudar pintura com o artista Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ). Um ano depois integra o Grupo Frente³, núcleo carioca de concretismo, formado por Serpa e por outros alunos do curso, considerado um importante marco no movimento “construtivo” das artes plásticas do Brasil da época.

É, portanto, no quadro convencional da pintura que inicia o seu percurso artístico. Começa com as pinturas geométricas abstractas - como os “Metaesquemas”, pinturas em guache sobre cartão, que mais tarde irá elevar a uma terceira dimensão - “Bilaterais” e “Relevos Espaciais”. Em 1959, um ano depois da cisão do Grupo Frente (com os concretistas de São Paulo) é convidado por Ferreira Gullar, importante crítico de arte de então, a integrar o Grupo Neoconcreto, onde participam Lygia Clark, Lygia Pape, Franz Weissmann, Amílcar de Castro e outros artistas. Nesse mesmo ano Oiticica inicia “Invenções”, uma série de quadrados monocromáticos que eram ligeiramente deslocados

² Oiticica, Hélio (2011), *Hélio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 19

³ O Grupo Frente terá surgido em 1954 e dele faziam parte Ivan Serpa, Lygia Pape, Lygia Clark, Aluísio Carvão, Décio Vieira, entre outros.

da parede, originando assim sombras e relevos. É a partir daí que começa a explorar o problema estrutural da cor, propondo a ideia de uma *cor-tempo*, uma cor radical no mais amplo sentido: “Despe-se totalmente das suas relações anteriores, mas não no sentido de uma volta à cor-luz-prismática, uma abstração da cor, e sim da reunião purificada das suas qualidades na cor-luz activa, temporal”⁴. Baseado na noção de *tempo-duração* de Henri Bergson, Oiticica argumentava que a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente activo teria a capacidade de temporalizar a obra: “Tudo o que antes era *fundo*, ou também suporte para o acto e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo”⁵, levando o espectador a experienciar a própria *duração* da cor.

É também por essa altura que inaugura as suas longas reflexões sobre a pintura, anunciando o fim do quadro como meio de expressão e dando início à transição para o espaço: “O problema está posto e, portanto, sinto a necessidade de começar a construir, firmemente, definitivamente, o desenvolvimento básico desse novo tipo de expressão que, por ser novo, está incerto, e ainda flutua na indeterminação, mas que mais cedo ou mais tarde terá que se consolidar.”⁶ É importante notar que esta posição surge da sua própria experiência pictórica, pautada pelo programa evolutivo racionalista dos construtivistas anteriores. Oiticica não pretendia determinar categorias substitutivas para a pintura mas abrir novas possibilidades de materializar a experiência em arte, que procurassem exactamente romper com os procedimentos estabelecidos e assumir uma posição crítica de mudança.

Entretanto, a pretexto da 1ª Exposição Neoconcreta, no MAM do Rio de Janeiro, é publicado o *Manifesto Neoconcreto*⁷ (1959), assinado por Ferreira Gullar, Lygia Clark, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. Oiticica não assinou o manifesto mas participou posteriormente na 2ª Exposição Neoconcreta e nas exposições que se seguiram. O manifesto anunciava uma “tomada de

⁴ Oiticica, Hélio (2011), *Hélio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 12

⁵ *idem*: 53

⁶ *idem*: 31

⁷ Ferreira, Gullar e Lygia Clark, Lygia Pape et. al. (1959), “Manifesto Neoconcreto”, in *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, consultado dia 16 de março, 2015, em <http://news.google.com/newspapers?id=teVTAAAIBAJ&sjid=gIwDAAAIBAJ&pg=3284%2C425947>

posição face à arte não-figurativa *geométrica*”, muitas vezes “levada a uma perigosa exacerbação racionalista”.

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afectiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência.⁸

Para Celso Favaretto, é no início dos anos 60 que se consta um fenómeno que se agrava até o final da década, onde as diversas tendências experimentam o carácter interdisciplinar da arte e convergem num espaço estético aberto:

A ruptura com os suportes questiona o estatuto existencial da obra de arte e, na pintura, relega ao passado a dicotomia abstração/figuração. A referência a Duchamp, aos herdeiros do Dadá e aos construtivismos é obrigatória para o entendimento dessa floração de inventos da década de 60 e inícios de 70. As novas vanguardas diferem em aspectos básicos das tendências do início do século. Às mudanças na recepção, tendo-se em vista a especialização do mercado, agora determinante na produção artística, correspondem transformações nas expectativas dos artistas quanto à eficácia das suas acções. Estas passam a oscilar entre a simples integração – efeito de uma reavaliação do sentido e função da arte na sociedade de consumo – e a diferenciação de propostas de resistência a essa integração.⁹

Os neoconcretistas procuravam recuperar o sensível da obra de arte, considerada não uma “máquina” ou um “objecto” mas um *quasi-corpos*, que não se esgota no

⁸ *idem*

⁹ Favaretto, Celso (1992), *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, pp. 20-21

mecanismo material em que repousa mas transcende as relações exteriores aos seus elementos e cria significações tácitas. Para Gullar, a obra de arte teria de se libertar de qualquer suporte para se tornar uma espécie de *organismo vivo*, transportado para dentro do espaço real. De acordo com Favaretto, a posição crítica que definia as propostas artísticas da vanguarda brasileira define-se por um trabalho de *anamnese*, num processo constante de integração e destruição do projecto moderno brasileiro¹⁰. É contra o regime estético convencionalista, acompanhado pelo culto da celebridade do autor que esta geração se insurge e desenvolve a sua prática artística, alargando as suas experiências plásticas e procurando ligar a arte à vida.

Apesar da redação de um manifesto, uma diferente concepção de colaboração artística parecia surgir nesta geração de artistas que, ao contrário das anteriores, recusava constituir um grupo formal. O manifesto termina com a seguinte afirmação:

Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um “grupo”. Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.

¹⁰ Favaretto, Ce
<http://seer.ufrgs>





Fig. 1. *Metaesquema* (1959)

Dáí que, apesar de partilharem desde cedo a mesma atitude crítica face ao construtivismo, sempre recusaram estruturas de identificação e nunca se formaram num

movimento organizado, tendo desde logo sido considerados como “artistas marginais”. Para os artistas, a própria potência da colaboração estava precisamente na reconfiguração constante das “afinidades” que aproximavam (e os afastavam). Num depoimento, Lygia Pape dizia:

O Neoconcreto não surgiu por acaso, também não foi uma coisa que nós elaboramos e depois começamos a trabalhar em cima. Foram as experimentações feitas antes que nos levaram a ele. Depois, o Gullar que era poeta, ‘copy-desk’ do *Jornal do Brasil*, escrevia muito bem e estudava a teoria da arte, ficou encarregado de redigir um texto que tivesse a ver com o trabalho de todo mundo - um texto posterior às obras. Havia uma total liberdade, nada era dogmático. Todo mundo estava disposto a inventar. Não trabalhar só categorias convencionais. Na escultura, a ideia era destruir a base, fazer um objeto que assim se chamasse mas que pudesse ser posto em qualquer posição. A pintura também não seria mais envolvida por uma moldura, avançaria no espaço.¹¹

Ora, este modo de colaboração, aberto à contingência e à multiplicidade de encontros, procurava não apenas questionar a crise do objecto artístico mas o próprio artista enquanto elemento do fetichismo da mercadoria. Daí que o afluxo de experiências desta altura, tanto nas artes plásticas, como no teatro, no cinema ou na música nunca se tenha constituído enquanto “movimento”. Outro aspecto relevante que esteve no centro das preocupações artísticas foi a reflexão sobre o espectador e a questão da participação, na qual se procuravam inventar novas formas de suspender a própria categoria de autor e espectador. Podemos estabelecer aqui uma relação com a crítica que Foucault faz à noção de autor, em “Qu'est-ce qu' auteur'?", onde coloca o surgimento da ideia de autoria como momento chave da individualização da história das ideias. Para o autor, não se trata tanto da expressão de um sujeito mas antes da abertura de um espaço no qual o sujeito da escrita está sempre desaparecer: “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua

¹¹ Pinto, Célia Regina (s/d), “O Movimento Neoconcreto (1959-1961)”, consultado no dia 15 de março, 2015, em <https://poars1982.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/>

ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita¹². Foucault entendia assim o *autor* como uma função complexa e mutável do discurso que pode dar lugar “a vários ‘eus’ e em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar.”¹³

Digamos que a arte neoconcreta reclamada por estes artistas se produz nessa constelação de discursos criadores de novas significações de processos artísticos, que irão abrir caminho para novas experiências no campo da arte. É importante aqui ter em conta que esta ruptura com o “quadro pintura” se tratava, no fundo, de uma tentativa de romper com a arte objectual da representação e da contemplação, estendendo um projecto que remontava a artistas como Mondrian e Malevitch. Tratava-se, sobretudo, da tentativa de transformar o espectador em participante e de incluir o *corpo* de uma forma cada vez mais activa na experiência da obra, embaralhado – e, no limite, eliminando – a fronteira entre arte e vida.

¹² Foucault, Michel (2012), *O que é um autor?*, trad. Fernando António Cascais, Lisboa: Editora Vega, p. 36-37

¹³ *idem*: 56-57

1.2. A construção dos não-objectos

É nesse ambiente experimental do início da década de 60 que as obras tridimensionais se consolidam, com a série “Núcleos” e “Penetráveis”, proposições que fazem avançar a experimentação por duas linhas de investigação, segundo Favaretto: a da efetivação da participação e a visão contínua da estrutura-cor, na exploração de múltiplas direcções do espaço e da ressonância da cor¹⁴. Para Oiticica, o problema “não é superficial (ampliação do quadro para murais), mas a integração do espaço e do tempo na génese da obra, e essa integração já condena o quadro ao desaparecimento e o traz ao espaço tridimensional, ou melhor, transforma-o no não-objecto”¹⁵.

O não-objecto foi um conceito proposto e teorizado por Ferreira Gullar, inspirado em “Bichos”, de Lygia Clark, trabalho inaugural na questão da participação do espectador: eram objectos de metal flexível, de formato geométrico, constituídos por várias partes unidas por dobradiças, que se assemelhavam à “coluna vertebral de um animal”: quando os objectos eram deitados, ficavam planos; quando eram manipulados pelo espectador, eles assumiam múltiplas formas e possibilidades de movimento.

Publicada no final de 1960¹⁶ no contexto da 2ª Exposição Neoconcreta, no Estado de Guanabara, a “Teoria do Não-objecto” residia na ideia de um não-objecto, que se definia não como algo negativo ou um “anti-objecto” mas antes como um “objecto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rasto.”¹⁷ O não-objecto era definido como uma não-representação que tenderia a abandonar a superfície para se realizar no espaço: “Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra objeto especial – uma significação e uma transcendência.”

¹⁴ Favaretto, Celso (1992), *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, p. 64

¹⁵ Oiticica, Hélio (2011), *Hélio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 31

¹⁶ Pinto, Célia Regina (s/d), “O Movimento Neoconcreto (1959-1961)”, consultado dia 15 de março, 2015, em <https://poars1982.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/>

¹⁷ *idem*

Esta posição não se tratava de uma questão meramente técnica ou física, mas antes de uma necessidade de *deslimite* como intenção fundamental da sua existência, “um esforço do artista para libertar-se do quadro convencional da cultura, para reencontrar aquele ‘deserto’ de que nos fala Malevitch, onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a do seu próprio aparecimento.”¹⁸ Para Gullar esse caminho poderia, então, estar na criação desses não-objectos que se concretizariam fora de qualquer convenção artística e se afirmam como enunciação primeira do mundo. O fundo não poderia ser outro que não o próprio mundo.



Fig.2. Lygia Clark com *Bichos* (1960)

¹⁸ Gullar, Ferreira (1960), “Teoria do não objecto”, consultado dia 5 de março, 2015, em <https://poars1982.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/>

I.3. Núcleos e Penetráveis

É precisamente a concretização do “não-objecto” que consolida a superação da pintura-quadro para a pintura-espço, onde a participação do espectador se torna fundamental. Em 1960, Oiticica começa a montar os seus primeiros “Núcleos”, placas de madeiras de vários tamanhos, com formas quadradas ou rectangulares, pintadas com cores quentes – amarelos, laranjas ou vermelhos –, que ficavam suspensas numa estrutura arquitectónica. Os núcleos eram geralmente labirínticos e a cor estruturava-se *assim como o som da música*¹⁹. Para Oiticica, o espaço constituía uma questão central nas concepções arquitectónicas contemporâneas, e, quando criava espaços “labirínticos por excelência”, pretendia que recriassem e incorporassem “o espaço real num espaço virtual e num tempo, que é também estético.”²⁰ Em alguns “Núcleos”, o espectador – ou participador, como irá designar – “gira à sua volta, penetra mesmo dentro do seu campo de acção”²¹. Em outros, “o espectador movimenta essas placas (penduradas no seu tecto), modificando a posição das mesmas”²². O desenvolvimento da cor não se tratava apenas do trabalho no sentido da cor tonal mas de *movimentar virtualmente a cor*, “na sua estrutura mesma, já que (...) a dinamização da cor pelos contrastes se acha esgotada no momento, como a justaposição dissonante ou justaposição de complementares. O desenvolvimento nuclear antes de ser dinamização da cor é a sua *duração* no espaço e no tempo”²³. A cor não era mais um meio, mas um fim, uma entidade activa e independente.

Segundo Favaretto, para Oiticica, “O tempo como elemento activo, duração, implica o fim da representação, e, com ela, da contemplação. No espaço ‘representativo’, a tela funciona como janela; o tempo, aí, é linear, movimento entre figuras. Quando, porém, o plano da tela é activado, o tempo, como duração, lança-se no dinamismo das áreas de cor, que agem como focos de energia. Na medida em que o observador é chamado, de alguma forma, a intervir na produção desse dinamismo, esse tempo ganha

¹⁹ Oiticica, Hélio (2011), *Hélio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, p. 27

²⁰ *idem*: 35

²¹ *idem*: 54

²² *idem*: 54

²³ *idem*: 42

‘vitalidade’ e ‘significação’. E, para Oiticica, é esse envolvimento dos indivíduos com o ‘tempo da obra’ que reata o fio estancado das experiências dos mestres construtivistas.”²⁴



Fig. 3. Hélio Oiticica em *Núcleos* (1960)

Em “Penetráveis”, Oiticica construía dispositivos tácteis e ao ar livre, que poderiam ser experimentados e vivenciados pelo espectador. A ideia era transportar o espectador para um terceiro espaço, que não era nem o da obra, nem o “real”, mas um espaço subjectivo. O “Projecto Cães de Caça”, por exemplo, o seu primeiro penetrável, era uma maquete de um jardim labiríntico, composto por cinco penetráveis e um *Poema Enterrado*, de Ferreira Gullar, e o *Teatro Integral*, de Reinaldo Jardim. O jardim seria um lugar “não-utilitário”, que remeteria a uma reintegração do espaço e das vivências quotidianas nessa outra ordem espaciotemporal e estética²⁵. A proposta era não mais

²⁴ Favaretto, Celso (1992), *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, p. 79

²⁵ Oiticica, Hélio (2011), *Hélio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 38

produzir imagens para “contemplação” mas algo para ser experimentado em tempo real pelo espectador, algo que se transfigurasse em experiência.

Esta ideia de “contemplação” não parece enquadrar-se, por exemplo, na crítica situacionista dos anos 60 do mesmo século onde a mesma – sempre passiva - constituía a alienação que sustentava a sociedade do espectáculo, que, “em proveito do objecto contemplado (que é resultado da sua própria actividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. (...)”²⁶ Oiticica parece referir-se à contemplação não como algo negativo ou intrínseco à condição do espectador mas como algo que deve ser superado pela arte, não para retirar o espectador da sua condição supostamente passiva, mas antes para operar uma participação que o implique corporalmente e que promova experiências e agenciamentos que se libertem das intenções do artista.

I.4. Bólides e os meios sem fins

²⁶ Debord, Guy (1991), *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa: Edições mobilis in mobile, p. 21

Em “Bólides” (1963), começa a experimentar os objectos como uma *criança que conhece os objectos para aprender as suas qualidades*; “o sólido, o oco, o redondo, o seu peso, a sua transparência. É o começo da percepção das qualidades específicas dos objectos, só que aqui, evidentemente, úteis ou não, das suas qualidades conotativas, para deixá-los na sua pureza primitiva.”²⁷ Os bólides eram como exercícios livres de apropriação e de transformação dos objectos, que podiam ser feitos de diferentes materiais como vidro, plástico, cimento, terra, pedra, entre outros, nos quais se pretendia estabelecer uma relação com o objecto desinteressada e desvinculando uma acção útil²⁸, operando através de uma forma “puramente intuitiva”:

Quero criar uma linguagem, não importa por que meios ou como: se planeio cinema-experiência e uma ideia para uma ‘peça’ experiência-participação tudo é a continuação das experiências plásticas; agora, as transformações que se davam mais formalmente num nível plástico, mais linearmente (menos linear do que se poderia supor no entanto), estão se processando num nível a meu ver maior e mais fundamental: sinto uma liberdade interior fantástico, uma falta de compromisso formal absoluto: não existe mais a preocupação de criar algo que evolua daqui ou dali: creio que a ambição maior ainda seja a de procurar uma forma de conhecimento, ou formas de conhecimento, por actos espontâneos de criação.²⁹

²⁷ Favaretto, Celso (1992), *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, p. 145

²⁸ *idem*: 91

²⁹ cit. *in idem*: 211



Fig. 4. *Bólide* (1963)

Os bólides poderiam ser tocados, usados ou desdobrados pelo espectador. Para o artista, “não se trata pois da ‘arte’ como objecto supremo, intocável, mas de uma criação para a vida que seria como que uma volta ao mito, que passa aqui a ocupar um lugar proeminente nessa totalidade.”³⁰ A sua proposta era assim não só a de deslocar o objecto do seu uso ordinário mas de suspender a sua própria finalidade, dessacralizando o próprio objecto enquanto arte. Oiticica procurava assim criticar a elitização do museu como espaço onde era operada uma *impossibilidade de usar, habitar, de fazer a experiência*. A este respeito Giorgio Agamben refere-se ao Museu como o espaço onde “a impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico”³¹, daí a analogia que faz entre museu e capitalismo:

O museu ocupa exactamente o espaço e a função em outro tempo reservados ao Templo como lugar do sacrifício. Aos fiéis no Templo – ou aos peregrinos que percorriam a terra de Templo em Templo, de santuário em santuário –

³⁰ Oiticica, Hélio (2011), *Hélio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, p. 37

³¹ Agamben, Giorgio (2007), *Profanações*, trad. Selvino José Assmann, São Paulo: Boitempo, pp. 73-74

correspondem hoje os turistas, que viajam sem trégua num mundo estranhado em Museu. (...) Onde quer que vão, eles encontrarão, multiplicada e elevado ao extremo, a própria impossibilidade de habitar, que haviam conhecido nas suas casas e nas suas cidades, a própria incapacidade de usar, que haviam experimentado nos supermercados, nos *shopping centers* e nos espectáculos televisivos.³²

É nesse sentido que propõe o acto de profanação como *a tarefa política da geração que vem*. Por acto de profanação entende o processo que retira as coisas do templo (*fanum*), ou seja, da esfera do sagrado (*sacer*), restituindo-as ao livre uso e à propriedade dos homens. Para o autor, o acto de profanar implica uma neutralização daquilo que profana, ou seja, um acto que desactiva os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado.³³ Mas de que outro uso se trata? Agamben remete-nos, por exemplo, para a imagem de um gato que brinca com um novelo de lã como se fosse um rato³⁴, usando conscientemente de forma gratuita os comportamentos da própria actividade predatória; ou para a imagem de uma criança que brinca com uma arma de fogo ou com um contrato de trabalho transformado em brinquedo o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito.³⁵ Em ambas as situações, o dispositivo não é *cancelado* porém quando se substitui o novelo pelo rato ou o brinquedo pelo *sacro*, o dispositivo é desactivado da sua finalidade, e, dessa forma, aberto a um novo uso possível. É nesse sentido que afirma que a actividade resultante dessa *inoperância* se torna um *puro* meio, ou seja, “uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza do meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objectivo, podendo agora exhibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante.”³⁶ Para o autor, a arte é por isso constitutiva da política por ser uma operação que a torna inoperante e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso.

³² *idem*

³³ *idem*: 68

³⁴ *idem*: 74

³⁵ *idem*: 67

³⁶ *idem*: 74-75

É um acto de profanação que Oiticica parece potenciar em *Bólido B33 Caixa 18 – Homenagem a Cara-de-Cavalo* (1966), onde homenageia o seu amigo Manoel Oliveira, um morador da Favela do Esqueleto³⁷, conhecido “criminoso” da cidade do Rio de Janeiro, assassinado com mais de cem tiros pela polícia no seu esconderijo em Búzios, numa “espectacular caçada” como anunciavam os jornais. Cara de Cavalo – apelido pelo qual era conhecido – começara com pequenos furtos e apostas ilegais (o famoso Jogo do Bicho) e mais tarde torna-se um conhecido traficante de droga. Com apenas 23 anos, torna-se o “inimigo número um”³⁸ da cidade, uma espécie de bode-expiatório que o transformava num símbolo “daqueles que devem morrer (...) morrer violentamente, com todo o requinte canibalesco”³⁹.

A homenagem era assim um modo de objectivar um problema, mais do que lamentar o crime. O bólido homenagem era uma *caixa-poema* sem tampa, em madeira, pintada de preto, com o interior rodeado de fotografias de Cara de Cavalo. Nas fotografias, ele aparece estendido no chão, de braços abertos, como que cruxificado (a mesma que apareceu nos jornais). Na base da caixa, por cima de umas grades, vemos uma espécie de saco de plástico transparente, com pigmentos de cor vermelha – o sangue -, com a inscrição “aqui está e ficará! contemplai o seu silêncio heróico.”

³⁷ A favela do Esqueleto existiu até aos anos 60 do século XX e situava-se no bairro do Maracanã, na zona norte do Rio de Janeiro.

³⁸ Diz Oiticica: “Como se sabe, o caso de Cara de Cavalo tornou-se símbolo da opressão social sobre aquele que é marginal – marginal a tudo nessa sociedade: o marginal. Mais ainda: a imprensa, a polícia, os políticos (Carlos Lacerda pessoalmente chefiou uma “blitz” ao mesmo, aliás como já o fizera em relação a outros anteriormente) – a sujeira opressiva em síntese, elegeu Cara de Cavalo como bode expiatório, como inimigo público nº1 (já em 62 haviam feito o mesmo com Mineirinho e logo depois com Micuçu, tudo isso no governo Lacerda, que se tornou símbolo da opressão social policial, inclusive com o trágico caso dos mendigos afogados, etc.)

³⁹ Oiticica, Hélio (1968), “O herói anti-herói e o anti-herói anónimo”, consultado dia 20 de maio, 2015, em www.culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioiticica.html

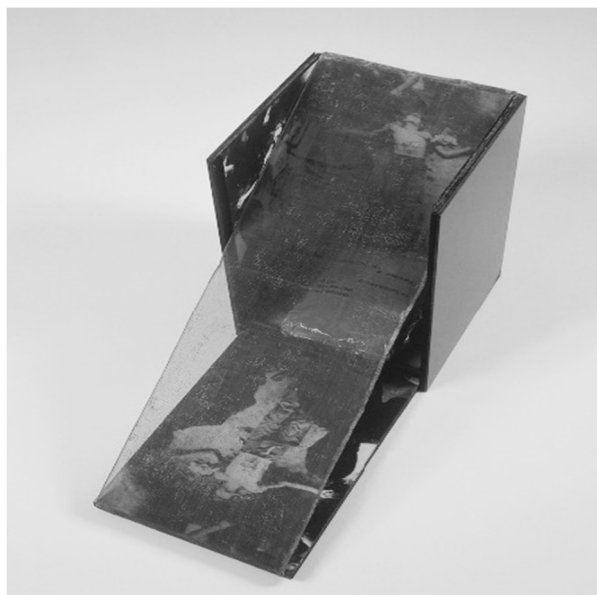


Fig. 5. *Bólido B33 Caixa 18 – Homenagem a Cara-de-Cavalo* (1966)

Oiticica entendia a cultura como um conjunto moral normalizado de comportamentos e é por isso que afirma que Cara-de-Cavalo era o início do seu projecto anti-cultura, anti-civilização, que pretendia “derrubar todas as morais”:

Deste modo estão como que justificadas todas as revoltas individuais contra valores e padrões estabelecidos: desde as mais socialmente organizadas (revoluções, por exemplo), até às mais viscerais e individuais (a do marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata). São importantes tais manifestações, pois não esperam gratificações a não ser a de uma felicidade utópica, mesmo que para isso conduzam à autodestruição (...) Na verdade, o crime é a busca desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos estabelecidos, estagnados, que pregam o “bem-estar”, a “vida em família”, mas que só funcionam para uma pequena minoria. Só um mau-carácter preferiria ser contra um Antônio Conselheiro, um Lampião, um Cara-de-Cavalo e a favor da polícia.⁴⁰

⁴⁰ Oiticica, Hélio (2011), *Hélio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 84

CAPÍTULO II. A INCORPORAÇÃO DA GINGA E O USO DOS CORPOS

II.1. Samba, Mangueira e Parangolés

*Isso eu descobri na rua [o Parangolé], essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com o meu pai, fazendo bibliografia. Um dia, eu estava indo de ônibus e na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns dois metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulos no chão. Era um terreno baldio, com um matinho, e tinha essa clareira que o cara estacou e botou paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: “aqui é...” e a única coisa que eu entendi, que estava escrito, era a palavra Parangolé. Aí eu disse: É essa a palavra.*⁴¹



⁴¹ Figueiredo, Luciano org. (2008), “Hélio Oiticica: a última entrevista”, in Jorge Guinle Filho (1989), *Hélio Oiticica: A pintura depois do quadro*, Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, p. 264

Em 1964, ano em que é instaurada a ditadura militar no Brasil, Oiticica começa a frequentar a Escola de Samba Primeira da Mangueira⁴² (situada no morro da Mangueira, uma favela no centro do Rio de Janeiro) com o seu amigo e escultor Jackson Ribeiro, onde mais tarde vai morar e tornar-se passista⁴³ na escola do morro. A experiência nos terreiros de ensaios e nos botecos da Mangueira foi importante tanto na sua vida como nas suas experiências artísticas e podemos afirmar mesmo que constituiu o momento chave para as suas reflexões sobre a arte e a sua função social. A descoberta do ritmo e dança do samba marcou uma viragem na sua expressão, ameaçada pelo que dizia ser uma “excessiva intelectualização”⁴⁴. Para Oiticica, era no morro que se encontrava a verdadeira “ginga carioca” e na Mangueira que iria *desintelectualizar a sua arte*.

Nesse ano constrói os primeiros *Parangolé*, que podiam ser estandartes, tendas ou capas, que envolvem o corpo como uma espécie de abrigo. Os Parangolé eram como que *actos de extensão do corpo*, que procuravam a incorporação dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamaria agora de “participador”, onde toda a síntese da obra está baseada na ‘estrutura-acção’: “o acto do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou ao correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de acção própria no sentido do ‘acto expressivo’”⁴⁵ A ideia das capas, que surgira no ano seguinte, consolidava essa efectividade da participação. O espectador vestia o *Parangolé*, que era formado por várias camadas de pano de cor que se iam architectando à medida que este se movimenta.

O próprio ‘acto de vestir’ a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição. A criação da capa veio trazer não ‘só a questão de considerar um ‘ciclo de participação’ na

⁴² “Quando e por que você foi à Mangueira? Você sabe, não é? Eu nunca sofri de ipanemia. Sempre achei o bairro muito família para mim. Desde 1963 procurei o morro e lá encontrei gente inteligente e livre da parafernália intelectual de Ipanema. Já em 1965 eu era um dos principais passistas da Mangueira e desfilava com roupa dada pela escola.” em Filho, César Oiticica e Sérgio Cohn e Ingrid Vieira Orgs. (2009), *Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, Coleção Encontros, A Arte da Entrevista, p. 99

⁴³ Passista é um dançarino de uma escola de samba.

⁴⁴ Oiticica, Hélio (2011), *Hélio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, p. 75

⁴⁵ *idem*: 73

obra, isto é, um ‘assistir’ e ‘vestir’ a obra para a sua completa visão por parte do espectador, mas também a de abordar o problema da obra no espaço e no tempo não mais como se ela fosse ‘situada’ em relação a esses elementos, mas como uma ‘vivência mágica’ dos mesmos.⁴⁶

O primeiro “Parangolé” iria ser apresentado na exposição Opinião 65⁴⁷ (1965), projectada por Jean Boghici e Ceres Franco, no MAM do Rio de Janeiro, mas um episódio se sucedeu: Oiticica tenta entrar no museu - quase exclusivamente frequentado pela elite artística de então -, com uma multidão de pessoas da Mangueira, das escolas de samba e das ruas mas logo são proibidos de o fazer. A proposta-performance era ocupar o museu, com um cortejo de passistas da Escola de Samba Primeira da Mangueira. Ao ser proibido de entrar no museu, Oiticica acaba por apresentar a performance nos jardins do MAM. A propósito desse acontecimento, Rubens Gerchmann dizia: “foi a primeira vez que o povo entrou no museu, ninguém sabia se Oiticica era génio ou louco”⁴⁸

II.2. O acontecimento em *Apocalipopótese*

⁴⁶ *idem*

⁴⁷ A exposição Opinião 65 provém do antológico “show-protesto” do teatro Opinião (1964), dirigido por Augusto Boal, do qual faziam parte João do Vale, Zé Ketí e Nara Leão, que se tornou um símbolo político contra a repressão da ditadura militar. A música “Opinião”, de Nara Leão, foi cantada nesse concerto (“Podem-me prender, podem-me bater/ podem até deixar-me sem comer/ que eu não mudo de opinião”).

⁴⁸ Cit. in Salomão, Waly (1996), *Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro: Relume/Dumará, p. 52

Depois desse dia, várias foram as apresentações *Parangolé*, que decorreram entre o morro da Mangueira, onde mantinha o seu segundo ateliê, e outros pontos da cidade do Rio de Janeiro. Uma das mais emblemáticas terá sido em 1968, no Aterro do Flamengo, e ficou conhecida como “Apocalipopótese”, um evento onde participaram artistas como Antonio Manuel, Lygia Pape, Rogério Duarte, Roberto Lanari, entre outros.

Sobre o nome Apocalipopótese, o crítico de arte Frederico Moraes dizia ter sido inventado por Rogério Duarte na casa de Hélio mas nunca ter sido explicado por nenhum dos dois: “Apocalipopótese, apocalipse apoteósico da hipótese, hipótese apoteósica do apocalipse...”⁴⁹ Nessa tarde de Agosto, Antônio Manuel apresentou as “Urnas quentes”, uma caixa-urna com “poemas adormecidos” e panfletos e posters de todo o mundo, que poderiam ser levados por qualquer pessoa que ali tocasse. Lygia Pape apresentou “Ovos”, que Oiticica considerava “algo de puramente experimental”⁵⁰, onde os indivíduos poderiam “estar, furar, sair o contínuo *reviver e refazer*, na tarde, na luz, na gente: o ovo é o que de mais generoso se pode dar: é nascer e se alimentar, aqui também – o ovo do ovo”⁵¹. Os “Ovos” eram uma instalação de três cubos de madeira, fechados com plástico colorido, de onde as pessoas saíam ao furarem com o corpo a “casca” que as envolviam, como se de *ovos* saíssem. Sami Mattar apresentou as “Apocaliroupas”, roupas pintadas com cores fluorescentes, expostas a uma luz com raios ultravioletas. Escosteguy apresentava os seus *poemas-objecto*. Rogério Duarte apareceu com um mestre de cães, que trazia dois grandes pastores-alemães, que faziam inúmeras acrobacias. Oiticica apresentava os *Parangolés*.

O cenário de Apocalipopótese era uma proposta de experiência ao ar livre, onde não se pretendia impor uma “*ideia de estética grupal* mas a experiência do *grupo aberto* num contacto colectivo directo”⁵², onde cada um poderia improvisar, criar e *recriar o mundo*. Apesar de terem sido planeados alguns aspectos do evento, Apocalipopótese foi

⁴⁹ Ribeiro, M. A. (2013), Entrevista com Frederico Moraes: “A arte não pertence a ninguém”, Belo Horizonte: Revista UFMG, consultado dia 3 de março, 2015, em https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_moraes.pdf

⁵⁰ Oiticica, Hélio (2011), *Hélio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 111

⁵¹ *idem*: 112

⁵² *idem*: 111

oferecido como um cenário a preencher e a ocupar de acordo com cada elemento. A festa deixa de pertencer à esfera do individual para passar ao indefinido.

As experiências performativas de Parangolé parecem partilhar algumas características com os *happenings*⁵³, género artístico que se desenvolveu precisamente nos anos 60 do século XX, que propunha realizar acções efémeras, retirando a arte das telas no sentido de a aproximar e envolver com a vida. O primeiro *happening* foi realizado em 1959 pelo artista Allan Kaprow e intitulou-se “18 Happenings in 6 parts”. Para a acção, o artista convidou algumas pessoas, enviando-lhes um envelope de plástico com pedaços de papel e madeira, fotografias, fragmentos pintados e imagens recortadas, que mais tarde viriam a ser elementos da própria acção. Na noite do *happening*, na Reuben Gallery (Nova Iorque), o artista distribuiu programas e três cartões agrafados, que continham instruções específicas para a participação do espectador: “The performance is divided into six parts... Each part contains three happenings which occur at once. The beginning and end of each will be signaled by a bell. At the end of the performance two strokes of the bell will be heard...There will be no applause after each set, but you may applaud after the sixth set if you wish.”⁵⁴

Tratava-se, como afirmava, de “fazer uma arte que se distinguísse de qualquer género conhecido (...) desenvolver algo que não fosse outro tipo de pintura, literatura, música, dança, teatro, ópera.”⁵⁵. Contudo, como Paul Schimmel argumenta, “a tentativa de transformar o espectador em participante *activo* encontra uma limitação, pois em vez de superar o controlo da autoria, confere ao público uma pré-função de adereço sempre acompanhada de um guião elaborado pelo artista. Ou seja, existia uma aparente liberdade para o espectador mas sempre condicionada aos parâmetros definidos pelo artista.

⁵³ Deste género performativo fizeram parte artistas como John Cage, Robert Rauschenberg e Claes Oldenburg.

⁵⁴ Schimmel, Paul (1998), “Leap into the Void: Performance and the Object”, in *Out of Actions: between performance and the object. 1949–1979*, Los Angeles, New York/London: MoCA, p. 61

⁵⁵ Kaprow, Allan (1993), “Performing life” in *The Blurring of Art and Life*, 1st paperback ed, Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, p. 195 cit in Nunes, Sofia (2010), *O Acontecimento na obra de Pierre Huyghe*, Lisboa: FCSH



Fig. 6 e 7. *Apocalipopótese* (1968)

No Brasil, a realização do primeiro *happening* foi atribuída a Wesley Duke Lee, em Outubro de 1963, e intitulou-se “O grande espectáculo das artes”. Depois de ter sido recusado na Bienal de Milão e de São Paulo, Duke Lee acaba por fazer a apresentação no João Sebastião Bar (São Paulo). O *happening* começava com a projecção de um filme de 15 minutos, realizado por Lee e Otto Stupakoff, no centro de São Paulo, em que a pintora Maria Cecília Gismondi, usando luvas, chapéu e roupas de alta costura, caminhava pela cidade como se fosse em direcção a alguém com quem tinha encontro marcado. Terminado o filme, entrava em cena Lydia Chamis, vestida com as mesmas roupas, dançando no bar de forma inusitada como se da tela tivesse renascido e terminava a fazer um *strip-tease*. Entre tiros de espingarda e outras cenas eróticas, o *happenig* acabou por ser interrompido pela polícia.

Se podemos encontrar algumas características dos *happenings* em Parangolé, podemos notar, contudo, que Oiticica adopta uma estratégia de participação diferente: os Parangolés são construídos com e pelas pessoas do contexto onde o artista actua, no qual se explora precisamente os efeitos da indeterminação, reconfigurados agora em situações criadas pelo espectador-obra. É, aliás, a própria imprevisibilidade que sustenta a performance. Numa entrevista com Mário Barata, é até o próprio artista que afirma: “Não se trata de um *happening*, mas de uma tentativa de devolver as prioridades criativas para as ruas, para uma colectividade: neste ponto, mais do que um *happening*, seria a proposta de uma anti-arte; oposta inclusive aos conceitos que regeriam o próprio sentido de Bienal e, ao mesmo tempo, sua salvação: elas, as Bienais, ou vão para propostas de ordem ampla, colectiva, ou cairão num academicismo universal, uma espécie de ONU das artes, o que

seria lamentável e já começa a acontecer”⁵⁶ Sobre uma “manifestação Parangolé” que aconteceu em 1967, Oiticica dizia:

[as manifestações] terão que crescer aos poucos, não como um *happening* sofisticado (ainda algo para a elite, ou ‘contra’ essa elite), mas como uma sucessão de comportamentos que se verificam em cada proposição (...) Isto é uma experiência para ser feita em contextos cada vez maiores, **sem preparação prévia de querer fazer ou obter determinado resultado**. (...) Nesta manifestação aparecem as primeiras obras criadas por ‘**não artistas**’: um grupo de moças do Estácio fez roupas com as quais se vestiu, com pano e modelo por elas inventados e escolhidos. Algo surpreendente aconteceu: a moda, o mau ou o bom gosto, não existem – tudo depende da invenção livre, espontânea (...) Quero aqui dar os nomes, como informação, dessas moças, as primeiras a criarem algo para o Parangolé Colectivo: Rosemary e Rosenely Souza Mattos, Helena e Lúcia Cardoso (...) **Quero fazer voltar o Parangolé ao génio anónimo colectivo de onde surgiu** (...) Por isso adoro as expressões colectivas como as Escolas de Samba: ninguém sabe quem inventou isto ou aquilo (a não ser as composições musicais, é claro); o importante é o todo onde cada um dá tudo o que tem.⁵⁷

Em *Parangolé* observarmos um redimensionamento cultural dos protagonistas das acções, onde a categoria de artista é ultrapassada pela troca constante de lugares e de coordenadas que cada *Parangolé* proporciona. A criação já não é nem tarefa nem privilégio do artista, pois a sua tarefa é simplesmente *mudar o valor das coisas*. Para Oiticica, a arte não deveria constituir-se na base de um assistencialismo nem o artista deveria ser um educador, no sentido de indicar um modo de vida às pessoas, deveria ser antes uma forma de disponibilizar e de organizar momentos criativos. Era, pois, a

⁵⁶ Filho, César Oiticica e Sérgio Cohn e Ingrid Vieira orgs. (2009), *Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, Coleção Encontros, A Arte da Entrevista, p. 49

⁵⁷ Oiticica, Hélio (2011), *Hélio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 53

conceptualização de “todos os princípios formulados aqui, inclusive o da não formulação de conceitos, que é o mais importante.”⁵⁸ A descoberta do *Parangolé* definiu, segundo o próprio, uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a sua experiência da estrutura-cor no espaço do “objecto plástico”. É como se se tratasse do momento em que nasce o fundamento conceptual precursor de todo o seu pensamento, no qual vai afirmar que o *Parangolé* era **anti-arte** por excelência, que pretendia:

estender nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc, e ao próprio conceito de ‘exposição’ – ou nos modificamos ou continuamos na mesma.

O *Parangolé* é, pois, a chave para o que Oiticica vai chamar de “arte ambiental”: “o eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo acto do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que se esteja participando como estrutura; será necessária a criação de “ambientes” para essas obras – o próprio conceito de “exposição” no seu sentido tradicional já muda, pois de nada significa “expor” tais peças, mas sim a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e à invenção criativa do espectador.”⁵⁹

Para Oiticica, a invenção desta nova forma de expressão não se tratava, como poderia fazer supor o nome *parangolé*, de uma folclorização na sua experiência ou a tentativa de uma valorização da “cultura popular”, que considerava uma *camuflagem opressiva* do “mostrar o que é nosso, os nossos valores...”⁶⁰ mas de uma reinvenção da própria ideia de uma arte política. Tanto que sempre se distanciou dos projectos culturais da esquerda, de tradição marxista, que pretendiam figurar discursos sobre a “realidade brasileira” como estratégia de luta contra o regime militar. Para o artista, a arte não era política só pelas mensagens que transmite ou pela forma como representa as estruturas,

⁵⁸ Oiticica, Hélio (2011), *Hélio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, p. 103

⁵⁹ *idem*: 78

⁶⁰ *idem*: 65

conflitos e identidades sociais, mas antes pela forma como configura a distribuição das regras sociais e modifica as relações entre as formas sensíveis e a vida colectiva, por isso, sobre a função política da arte dizia, “Sempre tem e deve ter, mas não deve ter isso como um alvo especial, mas sim como elemento; se a actividade é não-repressiva, será política automaticamente”.

Além da participação do espectador, a dança constituía um elemento fundamental em toda a sua operação poética, no sentido em que a definia como o *estágio impessoal do corpo por excelência*. Para Oiticica:

A dança é por excelência a busca do acto expressivo directo, da iminência desse acto; não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma “coreografia” e que busca a transcendência desse acto, mas a dança “dionisiaca”, que nasce do ritmo interior do colectivo, que se externa como característica dos grupos populares, nações, etc. A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade, quanto mais livre a improvisação, melhor; há como que uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa de gesto, do acto como o ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como obscurecido por uma força mítica interna, individual e colectiva (em verdade não se pode aí estabelecer a separação). As imagens são móveis, rápidas, inapreensíveis – são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas – em verdade a dança, o ritmo, são o próprio acto plástico na sua crudeza essencial – está aí apontada a direcção da descoberta da imanência.⁶¹

A participação e a dança tornavam-se assim um *devir-colectivo*, capaz de redistribuir os lugares instituídos e de transformar a *temporalidade* do instante. Podemos pois estabelecer aqui uma relação com a noção de *acontecimento* deleuziana, no sentido em que Apocalipopótese funda uma experiência contingente que irrompe o quotidiano como se de um *acidente* se tratasse, instaura uma ruptura temporal da ordem do instante.

Deleuze remonta ao sistema estóico para explicar que o *tempo* é constituído pelo *Chronos* e o *Aiôn*, duas dimensões da temporalidade que se opõem. O *Chronos* diz respeito ao tempo cronológico, à sucessão de instantes, em que o *antes* se ordena ao

⁶¹ *idem*: 75

depuis na condição de um presente: “*Chronos*, c'est le présent qui seul existe, et qui fait du passé et du futur ses deux dimensions dirigées, telles qu'on va toujours du passé au futur, mais à mesure que les présents se succèdent dans les mondes ou les systèmes partiels.”⁶² O *Aiôn* refere-se ao “passado-futuro”, uma espécie de entre-tempo que subdivide a cada instante o momento abstracto, “qui ne cesse de se décomposer dans les deux sens à la fois, esquivant à jamais tout présent. Car aucun présent n'est assignable, dans l'Univers comme système de tous les systèmes ou ensemble anormal.”⁶³

O *Aiôn* opõe-se à linha orientada do presente e dá lugar a um não-tempo onde cada instante é simultaneamente passado e futuro, habitado por efeitos que o integram sem nunca o preencher. É, nesse sentido, o tempo das intensidades e dos devires, o tempo da ordem do *acontecimento*, da interrupção do inteligível:

il comprend l'événement pur dans sa vérité éternelle, indépendamment de son effectuation spatio-temporelle, comme à la fois éternellement à venir et toujours déjà passé suivant la ligne de l'Aiôn. Mais, aussi et en même temps, du même coup, il veut l'incarnation, l'effectuation de l'événement pur incorporel dans un état de choses et dans son propre corps, dans sa propre chair: s'étant identifié à la quasi-cause, le sage veut en “corporaliser”⁶⁴

No tempo do *Aiôn*, o tempo do acontecimento, encontra-se a potência do devir, da formação da subjectividade, ou seja, na “produção de um modo de existência, que não se pode confundir com um sujeito, a menos que se destitua este de toda a interioridade e mesmo de toda a identidade. A subjectivação nem sequer tem a ver com a ‘pessoa’: é uma individuação, particular ou colectiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...). É um modo intensivo e não um sujeito pessoal. É uma dimensão específica sem a qual não se poderia ultrapassar o saber nem resistir ao poder.”⁶⁵

⁶² Deleuze, Gilles (1969), *Lógica do sens*, Paris: Éditions de minuit, p. 95

⁶³ *idem*

⁶⁴ *idem*: 172

⁶⁵ Deleuze, Gilles (2008), *Conversações*, São Paulo: Editora 34, p. 123

É nesse sentido que, para Deleuze, o conceito de *subjectividade*, tomado como um acto de criação, se constitui numa forma de resistência aos dispositivos hegemónicos do biopoder contemporâneo que estão presentes nas sociedades de controlo.⁶⁶ É nesse processo de subjectivação que rompe com a ordem da percepção para produzir devir que, segundo Deleuze e Guattari, “é justamente o *tornar-se* outro num processo de resistência contra aquilo que encerra o ser em determinações jurídicas de identidade.” Desta forma, o devir diz respeito à criação de um novo campo de percepção, de uma nova forma de produzir o real – *o plano de imanência*.⁶⁷

É esse plano de imanência que Oiticica propõe em *Apocalipóptese*, num jogo labiríntico de tempos e espaços, “Autant le présent mesure l'effectuation temporelle de l'événement, c'est-à-dire son incarnation dans la profondeur des corps agissants. son incorporation dans un état de choses, autant l'événement pour lui-même et dans son impassibilité, son impénétrabilité, n'a pas de présent mais recule et avance en deux sens à la fois, perpétuel objet d'une double question: qu'est-ce qui va se passer? qu'est-ce qui vient de se passer? Et c'est bien l'angoissant de l'événement pur, qu'il soit toujours quelque chose qui vient de se passer et qui va se passer, tout à la fois, jamais quelque chose qui se passe.”⁶⁸

CAPÍTULO III. RECORTANDO O COMUM

III.1. Anti-arte e a emancipação do espectador

⁶⁶ Deleuze, Gilles e Félix Guattari (2007), *Mil Planaltos – Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa: Assírio e Alvim

⁶⁷ Deleuze, Gilles e Félix Guattari (2005), “O que é a filosofia?”, obtido dia 5 de abril, 2015, em http://www.famescbji.edu.br/famescbji/biblioteca/livros_filosofia/O_que_e_Filosofia.pdf

⁶⁸ Deleuze, Gilles (1969), *Lógica do sentido*, Paris: Éditions de minuit, p. 79

*Todo o espectador é já actor da sua história; todo o actor, todo o indivíduo de acção, é já espectador da mesma história.*⁶⁹

O conceito de *anti-arte* surge em Oiticica pela primeira vez em 1966 como “necessidade colectiva de uma actividade criadora latente”⁷⁰. Para o artista, não se tratava mais de uma tentativa paternalista de “elevar um espectador a um nível de criação ou uma meta-realidade, ou impor-lhe uma ideia ou um padrão estético”⁷¹ mas de convidá-lo a vivenciar a obra de uma forma criativa. Esta perspectiva, por um lado, procurava libertar a arte das intenções do artista, e, por outro, retirava o espectador de uma condição supostamente inferior.

Ao criticar o paternalismo da relação artista-espectador, Oiticica rejeita o estereótipo que identifica o espectador com um indivíduo néscio, a ideia do espectador como um ser de “capacidade”. A ideia de que todos temos as mesmas capacidades antecipa o pressuposto que Jacques Rancière virá a assumir para o exercício de pensar a figura do espectador e a sua emancipação. N’*O Espectador Emancipado*, o autor propõe pensar a figura do espectador e a sua emancipação, partindo do seguinte pressuposto: todos temos as mesmas capacidades. O autor faz uma análise da evolução das formas da arte crítica e da reflexão sobre a política na arte, procurando nessa *crítica da crítica* reequacionar a ideia que desde Platão faz do espectador um ser ignorante e passivo. Para o autor, o conceito de imagem é em si próprio, desde sempre, um conceito polémico:

A imagem não é simplesmente um determinado tipo de realidade, é também uma determinada ideia, é uma ideia polémica da realidade. Na tradição religiosa e filosófica, a ideia de imagem tem sido associada à ideia de qualquer coisa que possui, ao mesmo tempo, pouquíssimo e muitíssimo da realidade; qualquer coisa que age poderosamente sobre os nossos olhos e os nossos espíritos, mas que é

⁶⁹ Rancière, Jacques (2010), *O Espectador Emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro, p. 28

⁷⁰ Oiticica, Hélio (2011), *Helio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, p. 79

⁷¹ *idem*

impotente para nos fazer conhecer a realidade. Qualquer coisa que invade as nossas vidas, na mesma medida da sua descontinuidade em relação à verdade e que nos dita as nossas condutas, na mesma medida da passividade com que nos fixa.⁷²

É através de uma crítica ao marxismo da sua geração, “o marxismo da denúncia das mitologias da mercadoria, das ilusões da sociedade do consumo e da sociedade do espectáculo”⁷³, que pretende dar voz a uma crítica que procura pensar em novas formas de constituição do senso comum. Rancière põe em oposição, por um lado, o “furor direitista da crítica pós-crítica” e, por outro, a “melancolia da esquerda”. Por um lado, diz, “temos a ironia ou a melancolia de esquerda que nos pressiona no sentido de confessarmos que todos os nossos desejos de subversão continuam a obedecer à lei do mercado” e “(...) convida-nos a reconhecer que não há alternativa ao poder da besta e a confessarmos que estamos satisfeitos com tal facto”, e, por outro lado, “o furor da direita adverte-nos de que, quanto mais queremos destruir o poder da besta, mais contribuimos para o seu triunfo”⁷⁴. É por isso que para o autor é preciso regressar ao sentido original da palavra *emancipação*:

a saída de um estado de menoridade. Ora, este estado de menoridade do qual os militantes da emancipação social quiseram sair é, no seu princípio, a mesma coisa que esse «tecido harmonioso da comunidade» com o qual sonhavam, há dois séculos, os pensadores da contra-revolução e com o qual se enternecem hoje em dias os pensadores pós-marxistas do laço social perdido. A comunidade harmoniosamente tecida que constitui objecto de tais nostalgias é aquela em que cada um ocupa o seu lugar dentro da classe a que pertence, ocupado com a função que lhe compete e dotado do equipamento sensível e intelectual que convém a esse lugar e a essa função (...). É aquilo a que chamo a *partilha policial do sensível*.⁷⁵

⁷² Rancière, Jacques. Comunicação no âmbito da mesa redonda Ymago, Culturgest, Lisboa, 2 de Abril de 2015, visto em: <http://vimeo.com/32730462>

⁷³ Rancière, Jacques (2010), *O Espectador Emancipado*. Lisboa, Orfeu Negro, 2010, p. 51

⁷⁴ *idem*: 61

⁷⁵ *idem*: 64

A emancipação significa, pois, a ruptura desta conciliação entre uma “ocupação” e uma “capacidade” que traduzia uma incapacidade de conquistar um outro espaço e um outro tempo. É precisamente neste terreno que Rancière pretende reenquadrar as *práticas estéticas*, “como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, daquilo que «fazem» ao comum”. Por práticas artísticas entende as *maneiras de fazer* que “intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações que estas estabelecem com as maneiras de ser e as formas de visibilidade”⁷⁶. Ao assinalar a inconsistência da noção de modernidade para pensar as práticas artísticas que surgiram no decorrer do século e mesmo a relação entre a estética e o político, Rancière propõe o conceito de *regime das artes*, que entende como “um tipo específico de ligação entre os modos de produção de obras ou de práticas [artísticas], as formas de visibilidade dessas práticas e os modos como ambos são conceptualizados”⁷⁷.

Podemos enquadrar esta concepção de arte naquilo que Rancière entendeu como *regime estético das artes*, ou seja, “a eficácia da suspensão de toda e qualquer relação directa entre a produção das formas de arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado”⁷⁸. Para Rancière, pensar a política é pensar a estética, pois ambas são fundadas sobre o mundo sensível. Para o autor subsiste, na base da política, uma estética *primeira*, um modo de dividir e de compartilhar a experiência sensível comum. Trata-se, pois, de perceber de que modo as duas se articulam nesse espaço que ele chamou de *partilha do sensível*.

No livro *La partage du sensible*⁷⁹, Rancière procura repensar a noção de estética, entendendo-a, como refere “no sentido kantiano do termo – eventualmente revisitado por Foucault” como “o sistema das formas *a priori* que determinam aquilo que é dado a sentir. A estética é um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído, que define, simultaneamente, o lugar e o intuito da política enquanto forma de experiência.”⁸⁰. Rancière procura assim reformular a noção de estética, identificando-a não como uma teoria do belo ou da arte mas como um sistema de possíveis que se

⁷⁶ Rancière, Jacques (2010), *Estética e política: A Partilha do sensível*, Porto: Dafne Editora, p. 14

⁷⁷ *idem*: 21

⁷⁸ *idem*: 88

⁷⁹ *idem*

⁸⁰ *idem*: 14

constitui historicamente e que diz respeito a todo o campo de *percepção sensível*. Rancière refere-se aqui ao texto *Qu'est-ce les Lumières?*⁸¹, onde Foucault, duzentos anos depois, revisita a resposta de Kant à mesma pergunta (1784). Diz-nos Rancière: “Ele [Foucault] retém do transcendental kantiano o princípio de substituição de um dogmatismo da verdade por uma procura de condições de possibilidade. Não se trata de condições do pensamento em geral, mas das condições imanentes a um determinado sistema de pensamento ou expressão.”⁸²

O que chama de *partilha do sensível* designa então a articulação entre a estética e a política, através de um “sistema de evidências sensíveis que dá a ver, simultaneamente, a existência de um comum e os recortes que definem, no seio desse comum, os lugares e as respectivas partes. Uma partilha do sensível fixa, simultaneamente, o comum partilhado e as partes exclusivas. Esta repartição das partes e dos lugares funda-se numa partilha dos espaços, dos tempos e das formas de actividade que determinam o modo como o comum se presta a ser partilhado e a forma como uns e outros tomam parte dessa partilha.”⁸³. Como refere Miguel Cardoso, podemos afirmar que o conceito de *partilha do sensível* é devedor desta linha foucaultiana, apontando porém uma mudança transcendental, no sentido em que procura pôr em relevância as condições epistémicas que enquadram as práticas e definem a legitimidade dos discursos. Toda a argumentação de Rancière influi no sentido de demonstrar as fragilidades do campo de forças que nos rodeia.⁸⁴

Para Rancière, a estética não é entendida apenas na esfera do campo das artes, mas ampliada para um terreno mais vasto, onde esta ideia de *partilha do sensível* é inerente à política, deslocando a estética para o centro da política, e resolvendo assim o problema do “transcendental”. É nesse sentido que procura “historicizar o transcendental e, simultaneamente, des-historicizar estes sistemas de condições de possibilidade”⁸⁵, defendendo que a possibilidade do novo não é a impossibilidade do antigo, ou seja, não é preciso que nada acabe para que outra coisa comece. Não é preciso uma transformação do mundo para que a emancipação possa ter lugar.

⁸¹ Foucault, Michel, “What is Enlightenment?”, consultado dia 2 de março, 2015, em <http://sites.sjzu.edu.cn/zhangpeizhong/what%20si%20enlightenment.pdf>

⁸² Rancière, Jacques (2010), *Estética e política: A Partilha do sensível*, Porto: Dafne Editora, p. 58

⁸³ *idem*: 13

⁸⁴ Cardoso, Miguel (2013), “Ler Rancière: a improvisação dos incompetentes” in *Imprópria* n.º2, Lisboa: Edições Unipop

⁸⁵ Rancière, Jacques (2010), *Estética e política: A Partilha do sensível*, Porto: Dafne Editora, p. 58

O autor reconhece três regimes das artes tradição ocidental: o regime ético das imagens, o regime poético ou representativo (par *poiesis/mimesis*), e o regime estético. Iremos aqui debruçar-nos apenas neste último, que o autor entende como “regime específico do sensível”, que corresponderia à Modernidade artística. E diz-nos, “Estético, porque a identificação da arte já não se faz por meio de uma distinção no seio das maneiras de fazer, mas pelo facto de se distinguir um modo de ser sensível próprio dos produtos da arte.”⁸⁶ O autor supera novamente o sentido da palavra estética, remetendo-a não para uma teoria da sensibilidade, do belo ou do gosto, mas antes para a especificidade daquilo que pertence à arte, dissociando-a de qualquer regra específica, de qualquer hierarquia dos temas. Esse movimento que tenciona fronteiras e que reconfigura o sensível é assim “habitado por uma potência heterogênea: a de um pensamento que se tornou estrangeiro de si próprio”⁸⁷. Trata-se, neste regime, de uma potência estética que estabelece a autonomia da arte: é assim o momento de “pura suspensão, durante o qual a forma é apreendida em si mesma, mas também é o momento da criação de uma humanidade específica.”⁸⁸

Sobre a noção de *vanguarda* no regime estético das artes, Rancière compreende que o seu sentido não é pelo lado dos grupos pioneiros da novidade artística, mas pelo da invenção das formas sensíveis e das condições materiais de uma vida por vir.⁸⁹ É por isso que estabelece uma relação com a ideia de vanguarda política, na qual as subjectividades se formulam a partir de uma certa forma: a do partido, grupo pioneiro que tira a sua capacidade dirigente da sua capacidade para ler e interpretar os signos da história,

A história das relações entre partidos e movimentos estéticos é, antes de mais, a história de uma confusão – por vezes alimentada com complacência, outras vezes violentamente denunciada – entre estas duas ideias de vanguarda, que, na verdade, são duas ideias diferentes da subjectividade política: a ideia de arquipolítica do partido, isto é, a ideia de uma inteligência política que resume as condições essenciais da mudança; e a ideia metapolítica da subjectividade política global,

⁸⁶ *idem*: 24

⁸⁷ *idem*

⁸⁸ *idem*: 25

⁸⁹ *idem*: 32

isto é, da virtualidade inerente aos modos de experiência sensível inovadores que antecipam a comunidade por vir.⁹⁰

Ora, a questão que se pode colocar tanto à arte como à política é: de que forma potenciam a igualdade? De que forma recortam o comum? É pois a partir destas questões que procuramos pensar as práticas artísticas de Oiticica, como “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das possibilidades e na produção de processos de subjectivação, onde a participação não é uma forma privilegiada de acção, mas um novo campo de possibilidade no campo da arte, onde o artista se coloca na mesma situação que o espectador. Numa entrevista, Marisa Alvarez de Lima, perguntava-lhe: “Está você querendo destruir todo um conceito de arte-artista?”. Oiticica dizia: É exactamente isto – chega de posições privilegiadas para ‘arte’ e ‘artista’: não podem mais pertencer a uma ‘elite’: ou participam da colectividade ou morrem com a sua posição *beux-arts* antiga e improdutiva.”⁹¹

Não se trata, pois, de escolher entre a passividade/actividade do espectador mas de a reconfigurar numa única experiência. Esta proposição é especialmente notável em “Parangolé”, onde, por exemplo, todo o espectador é participante; todo o participante é espectador; todo espectador-participante é obra, pois ela só existe com a sua presença. A anti-arte torna-se assim a proposição da fusão criador-espectador, que se transforma em conflito de relações estabelecidas e promove uma *eficácia estética*: “eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais essa mesma produção é apropriada por espectador, leitores ou ouvintes. A eficácia estética é a eficácia de uma distância e de uma neutralização.”⁹² Porque a política, para Rancière, é antes de mais a capacidade de quaisquer corpos tomarem com as suas mãos o seu destino.

⁹⁰ *idem*: 33

⁹¹ Filho, César Oiticica e Sérgio Cohn e Ingrid Vieira Orgs. (2009), *Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, Coleção Encontros, A Arte da Entrevista, p. 4

⁹² Rancière, Jacques (2010), *Estética e política: A Partilha do sensível*, Porto: Dafne Editora, p. 89

III.2. Da “Ipanemia” à Tropicália: a destruição das máquinas identitárias

*Eu acho que o trabalho criador não é nem sintoma nem reflexo da sociedade. Pode ter alguns sintomas e alguns reflexos, mas não é uma coisa nem outra. Eu acho que o trabalho criador propõe uma nova sociedade.*⁹³

Em abril de 1967 Oiticica constrói a instalação *Tropicália*, que integra a exposição *Nova Objectividade Brasileira* e se torna uma das suas obras mais importantes. *Tropicália* era uma instalação que se parecia com um cenário tropical – com plantas, árvores, areia, pedras, araras –, onde o espectador era confrontado com várias experiências “tácteis-sensoriais” até chegar ao labirinto, num espaço escuro, onde uma televisão estava em permanente funcionamento, a transmitir vários programas de entretenimento. Na instalação podíamos ainda encontrar vários poema-objectos, *penetráveis* e *parangolés*. Em *Tropicália* observamos a passagem de um construtivismo para o que Oiticica chama de *construtivismo favelar*, onde constrói as suas obras com a mesma precariedade e engenhosidade com que as pessoas constroem as suas barracas na favela, ao invés da “coisa limpa e asséptica”. A instalação recriava a *favela* como oposição à visão da cidade totalizante⁹⁴, onde Oiticica se propunha a criar um “ambiente para o comportamento”, baseado no contacto directo do espectador com os elementos da instalação – onde este é incentivado à pura disponibilidade criadora, ao prazer, ao lazer, ao *mito de viver*.

A recriação do espaço-favela não se tratava de uma “estetização da pobreza” ou de uma folclorização da cultura popular mas, justamente, de uma valorização dos recursos artísticos fornecidos por aquele cenário precário. A esse respeito, o curador Fernando Cocchiarale observava: “Não se trata de um adesismo de um sociólogo que vai lá e faz uma residência e depois vai para Paris contar a sua experiência. (...) esse mergulho [na Mangueira] aparece na obra dele mediado de uma experiência e não de uma ilustração.”⁹⁵

⁹³ Oiticica, Hélio (2011), *Hélio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, p. 69

⁹⁴ É importante lembrar que o Brasil vivia nessa altura num turbilhão político, social e cultural, iniciado com a instauração da ditadura militar em 1964 e é precisamente no início dos anos 60 que se dá uma explosão de favelas no Rio de Janeiro, motivada pelo processo de industrialização que origina a expansão da área urbana para a periferia metropolitana, ao mesmo tempo que se inicia a construção de condomínios fechados e *shoppings* pelos bairros mais caros da cidade.

⁹⁵ Vídeo sobre a exposição “Museu é o mundo”, obtido em www.youtube.com/watch?v=FipU4XoPAaI

Com uma estratégia crítica diferente podemos também olhar para o filme *Playtime*, realizado no mesmo ano de *Tropicália*, pelo cineasta Jacques Tati, que satiriza a visão maquinal do lazer inerente à arquitetura e ao urbanismo modernos como, aliás, já tinha feito em *Mon Oncle*, em 1958. Em *Playtime*, Monsieur Hulot surge como um homem comum que materializa o estranhamento em relação ao projecto moderno utilitarista e põe a nu o sentido alienante e despersonalizador da crença na racionalidade utilitarista⁹⁶.

O ponto fulcral de *Tropicália* era, por um lado, operar uma crítica às condições de vida de uma sociedade que se formava a partir do empobrecimento da maioria da população e, por outro, elevar a potencialidade da favela como lugar de *dissenso* e de riqueza sensível partilhável. A *favela* surge aqui não como imaginário pobre e miserável mas como lugar singular de criação, de dança, de invenção e de alegria. Ou, como o próprio refere, “a descoberta de elementos criativos nas coisas consideradas *cafonas*”⁹⁷, questionando o culto conservador do “bom gosto”. O encenador José Celso Martinez Corrêa afirmava que Oiticica operava uma crítica não através “do teatro do oprimido, da lamúria, da lamentação ou do sofrimento do povo, mas com a vida que o povo produz, seja na arquitetura, na dança, no ritmo”⁹⁸

O nome Tropicália acabou por se tornar homónimo das experiências culturais contestatárias que implodiram em 1968 e que ficaram conhecidas como “Tropicalismo”. Esse nome foi atribuído *à posteriori* para designar as vastas manifestações que ocorreram durante esses anos, nunca tendo havido um “movimento” artístico formalizado. Aliás, eram os próprios que recusavam qualquer identificação. Não iremos aqui desenvolver esta questão, pois isso daria certamente objecto de uma outra tese. Destacamos apenas algumas produções “tropicalistas” dessa época: no cinema, era apresentado *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; no teatro Oficina (pensado por Lina Bo Bardi), era encenado por José Celso Martinez Rosa, *O Rei da Vela*, texto antropofágico de Oswald de Andrade.

⁹⁶ Wisnik, Guilherme, “Experiências de improdutividade” in Adauto Novaes org. (2012), *Mutações: Elogio à Preguiça*, São Paulo: Edições SESCSP

⁹⁷ Oiticica, Hélio (2011), *Hélio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, pp. 164

⁹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=wq6ta7RXr0g>



Fig. 8. *Tropicália* (1967)

A atenção dada por Oiticica às particularidades do quotidiano em detrimento das grandes narrativas tem novamente a capacidade de baralhar as identidades (a figura do pobre como miserável) e contestar as imagens totalizantes brasileiras, promovendo assim potencialidades novas à paisagem da ‘exclusão’ e aos seus processos de subjectivação política. Para Oiticica, a emancipação só poderia ocorrer num mundo desligado de identificações, daí que recuse a ideia de “povo” como representação de um sujeito colectivo nacional. Tratava-se antes de pensar a subjectividade política do indivíduo na relação entre o indivíduo e o colectivo, não fixando o sujeito a uma existência individual ou a uma identidade colectiva.⁹⁹

CAPÍTULO IV. A IMPRODUTIVIDADE COMO EXPERIÊNCIA

⁹⁹ A este respeito ver: Neves, José e Bruno Peixe Dias (2010), *A Política dos Muitos. Povo, Classe e Multidão*, Lisboa: Tinta-da-China

IV.1. Intervalo entre o estranhamento e a *Agio*

*Segundo o Talmude, cada homem tem dois lugares que o esperam, um no Éden e outro no Gehinnom. Ao justo, depois de ter sido reconhecido inocente, é atribuído o lugar do Éden, mais o do seu vizinho que foi condenado. Ao mau, depois ter sido julgado culpado, é atribuído o seu lugar no Inferno, mais o do vizinho que se salvou.*¹⁰⁰

Badalya, que significa substituição, é o termo árabe de uma comunidade onde os seus membros estavam obrigados a viverem *substituindo-se* a alguém, ou seja, de serem cristãos *em lugar de um outro*¹⁰¹. Diz Agamben, “a destruição do muro que separa o Éden do Gehinnom é, pois, a intenção secreta que anima a Badalya. Pois nesta comunidade todo o lugar está em vez de um outro, e tanto Éden como o Gehinnom são apenas nomes desta vez comum. À hipócrita ficção da insubstituibilidade do indivíduo, que na nossa cultura serve apenas para garantir a sua universal representabilidade, a Badalya opõe uma substituíbilidade incondicionada, sem representante nem representação possível, uma comunidade absolutamente não representável. *Agio* seria, pois, o nome próprio desse espaço não representável.”¹⁰²

É uma comunidade não pressuposta, sem nome e sem *povo*, que Oiticica formula em *Crelazer*; uma comunidade do “lazer-prazer-fazer”, que tem como desígnio a criação de espaços de lazer “não repressivo”. A partir do conceito de *suprassensorial* (1967), que se conjugava com a arte com o objectivo de “criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objecto tal como ficou sendo categorizado”¹⁰³, que monta a sua primeira “cama-bólide”, uma cabine onde as pessoas se poderiam deitar, experimentar sensações e recobrir modos de viver, de *estar* no

¹⁰⁰ Agamben, Giorgio (1993), *A comunidade que vem*, Lisboa: Editorial Presença, p. 25

¹⁰¹ *idem*: 26

¹⁰² *idem*: 27

¹⁰³ Oiticica, Hélio (2011), *Hélio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, p. 106

mundo¹⁰⁴. O ponto essencial do *crelazer* prendia-se com a crítica à cidade modernista, onde o lazer, segundo o artista, não possuía qualquer conflituosidade com a lógica do sistema mas, pelo contrário, nela se inseria como extensão natural do trabalho. Tal como a arte, que, segundo Oiticica, se transforma em puro valor de troca, o lazer é cooptado pelo entretenimento ficando restrito apenas à “classe média”. É nesse sentido que propõe que a criação de espaços “improdutivos, totalmente inúteis” como condição de um novo imaginário de sociedade que se constitui como uma comunidade de *crelazer*, que dependeria essencialmente da valorização do lazer criativo e experimental, fora da lógica sistêmica do entretenimento. Nessa sociedade,

A arte já não é mais instrumento de domínio intelectual, já não poderá mais ser usada como algo ‘supremo’, inatingível, prazer do burguês tomador de uísque ou do intelectual especulativo: só restará da arte passada o que puder ser apreendido como emoção direta, o que conseguir mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento. O resto cairá, pois era instrumento de domínio.¹⁰⁵

O *crelazer* confunde-se com *Agio*, na medida em que materializa esse “lugar vazio em que cada um se pode mover livremente, numa constelação semântica em que a proximidade espacial confina com o tempo oportuno (*ad-agio*, ter *agio*) e a comodidade com a justa relação”. Tal como a comunidade constituída pelo *ser qualquer*, o *crelazer* é da ordem do acontecimento, do imprevisível:

Uma coisa definitiva e certa: a busca do suprasensorial, das vivências do homem, é a descoberta da vontade pelo ‘exercício experimental da liberdade’ (Pedrosa), pelo indivíduo que a elas se abre. Aqui, só as verdades contam, nelas mesmas, sem transposição metafórica.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Favaretto, Celso (1992), *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, p. 185

¹⁰⁵ Oiticica, Hélio (2011), *Hélio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, p. 106

¹⁰⁶ Oiticica, Hélio (2011), *Hélio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, p. 195

O *crelazer* pressupunha estratégias de deriva e deambulação, que funcionavam como proposições de alteração dos fluxos urbanos, operando redistribuições na circulação comum. É essa proposta que, entre 1969-70, dá origem à instalação *Éden*, na exposição intitulada *Whitechappel Experience*, em Londres, na qual constrói espaços onde “o comportamento se abre, para quem chega, e se debruça no ambiente criado, do frio das ruas londrinas, repetidas, fechadas e monumentais, e se recria como de volta à natureza, ao calor infantil de se deixar absorver: auto-absorção, no útero do espaço aberto construído, que mais do que “galeria” ou “abrigo”, era esse espaço.”¹⁰⁷

A experiência do *crelazer* dialoga de perto com algumas experiências urbanas situacionistas desses mesmo anos. A título de exemplo, podemos olhar para a “Nova Babilónia”¹⁰⁸ (1959-1974) de Constant Nieuwenhuys, uma projecção de uma cidade futurista de “nível macro-arquitectónico e micro-urbanístico”¹⁰⁹, nómada, anti-utilitária e permeável à criação de *situações*. Diz Constant: “Enquanto na sociedade utilitária se persegue a optimização do espaço, garantia de eficácia e economia de tempo, na Nova Babilónia privilegia-se a desorientação que promove a aventura, o jogo, a mudança criadora. O espaço da Nova Babilónia tem todas as características de um espaço labiríntico onde os movimentos podem ocorrer sem impedimentos de ordem espacial ou temporal.”¹¹⁰ Sobre a circulação dizia Debord: “temos de passar da circulação como suplemento do trabalho à circulação do prazer.”¹¹¹, sendo o mais simples do *acto situacionista* a abolição de “todas as recordações da utilização do tempo. Uma época que até agora tem vivido muito abaixo das suas possibilidades”¹¹²

Em *Éden Oiticica* reúne então todas as suas experiências e propõe o “Barracão”, um “ambiente comunitário de *crelazer*”:

¹⁰⁷ *idem*: 112-113

¹⁰⁸ A este respeito ver o texto “Uma outra cidade para uma outra vida”, de Constant, que pode ser consultado em http://www.revistapunkto.com/2014/02/uma-outra-cidade-para-uma-outra-vida_3.html

¹⁰⁹ Lefebvre, Henri (1972), *Le droit à la ville*, Paris: Editions Antropos, Collection Points, p. 258

¹¹⁰ Nieuwenhuys, Constant (s/d), “New Babylon” in Paola Berenstein org. (2003), *Apologia da deriva: Escritos situacionistas sobre as cidades*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, p. 29

¹¹¹ Debord, Guy (1959), “Posições situacionistas sobre a circulação” in Júlio Henriques org. (1970) *Antologia*, Lisboa: Antígona, p. 49

¹¹² *idem*: 56

Eu quero fazer uma comunidade enorme, uma coisa que seja totalmente construída pelas próprias pessoas, de uma forma totalmente orgânica. Por isso eu chamo *Barracão*, pois, embora eu não imite as favelas, é a forma de arquitectura que mais se aproxima de uma forma orgânica. Daí a analogia.¹¹³

A exposição, realizada na Whitechapel Gallery, além de fazer uma retrospectiva de praticamente todo o seu trabalho, é talvez o momento onde a sua obra se radicaliza. Em *Éden*, instalação constituída por *penetráveis*, tendas, *ninhos*, *camas*, *bólides*, *camas-bólides*, permeados por um piso com areia, palha, pedras, onde as pessoas se podiam deitar “à espera do sol interno, do lazer não repressivo”¹¹⁴, o artista pretendia criar espaços vivenciais que propunham figurar um “mundo-lazer”, em oposição ao utilitarismo característico do entretenimento da sociedade e da própria arte. Tratava-se, nesse sentido, de uma proposta radical para refundar o próprio espaço museu, que passaria a ser utilizado como espaço quotidiano – o espectador poderia literalmente ‘viver’ dentro da instalação artística, onde poderiam ser experimentados momentos de improdutividade pública. Uma diversão que procura, através do estranhamento, abrir uma passagem para outra dimensão da realidade.

¹¹³ Oiticica, Hélio (2011), *Hélio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 89

¹¹⁴ *idem*



Fig. 9. *Éden* (1970)

Na comunidade do lazer proposta por Oiticica, os encontros entre os *sujeitos quaisquer* estão permanentemente abertos à contingência e ao acaso, daí que considere que já não se trata mais de uma forma de construir arte, mas antes uma *forma de vida*: “é muito mais uma forma de vida. (...) se eu disser que quero criar uma nova forma de arte, a coisa vai ser deturpada. Ela se transforma em objecto. É mais importante a relação das pessoas com as coisas no sentido relação em si”¹¹⁵

IV. 2. A comunidade como espaço de dissenso

¹¹⁵ *idem*

Para Agamben, a antinomia do individual e do universal tem a sua origem na linguagem. “A palavra *árvore* nomeia de facto indiferentemente todas as árvores, na medida em que supõe o próprio significado universal em vez de cada uma das árvores infáveis (*terminus supponit significatum pro re*). Ela transforma, assim, as singularidades em membros de uma classe, cujo sentido define a propriedade comum (a condição de pertença).” O paradoxo é que *árvore* “é uma classe que pertence e, ao mesmo tempo, não pertence a si própria, e a classe de todas as classes que não pertencem a si próprias é a língua. Uma vez que o ser linguístico (o ser-dito) é um conjunto (a árvore) que é, ao mesmo tempo, uma singularidade (*a* árvore, *uma* árvore, *esta* árvore) e a mediação do sentido (...), não pode de nenhum modo preencher o hiato em que só o artigo consegue mover-se com desenvoltura”¹¹⁶

Daí que proponha uma ideia de comunidade sem *povo*, pois “o ser que vem é o ser qualquer”. O *Qualquer* não supõe a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum, mas apenas no seu ser *tal qual é*. O autor descreve uma comunidade formada por *singularidades quaisquer*, tomadas independentemente das suas propriedades, que identificam a sua inclusão em determinado conjunto. *Qualquer*, do latim *quodlibet*, “contém, desde logo, algo que remete para vontade (*libet*), o ser *qualquer* estabelece uma relação original com o desejo.”¹¹⁷ É na *forma de vida* que o *ser qualquer* habita a comunidade por inventar, “uma vida que não pode ser separada da sua forma, é uma vida para qual, no seu modo de vida está o seu próprio viver e no seu próprio viver o seu modo de vida – uma vida que não pode ser isolada numa vida nua. O que está em jogo então é uma vida nos quais os singulares actos, modos e processos nunca são simplesmente factos, mas sempre e acima de tudo possibilidades de vida, sempre a cima de tudo potência.”¹¹⁸

No cerne desta questão está precisamente a concepção agambeniana de *potência* que é sempre uma potência de *não-ser* ou *não-fazer*. É neste contexto que Agamben propõe repensar a fenomenologia operativa do político, a partir do conceito de *inoperância*. A fórmula aristotélica “toda a potência é impotencialidade” ocupa um lugar

¹¹⁶ Agamben, Giorgio (1993), *A comunidade que vem*, Lisboa: Editorial Presença, p. 15

¹¹⁷ *idem*: 11

¹¹⁸ *idem*

central na sua reflexão. Para Agamben, pensar a existência de uma potência é pensá-la sem qualquer relação com o *ser* sobre a forma de acto, ou seja, pensar uma potência de *não ser, não fazer, de não passar ao acto*. Nesse sentido a inoperância não é mera passividade nem ausência de obra mas uma *práxis*. Não se trata de uma forma de impoder mas uma forma de *poder não fazer*. É nesse sentido que a figura de Bartleby, o escrivão do conto de Melville, representa essa experiência contemporânea da pura potência, uma potência que nunca passa ao acto e que está sempre na plena posse de escrever no momento em que decide não escrever. “I would prefer not to” torna-se a essência da inoperância. A emancipação não passa por isso por uma construção de um existencialismo mas de uma ética de si que não se reduza à individualidade. É por isso que sugere que não se trata mais de pensar um *poder constituinte* de uma nova ordem política e jurídica mas precisamente de pensar a emancipação enquanto *potência destituente*, a ideia de uma potência que se subtrai à máquina, tornando-a inoperante:

o resultado é uma transformação da ontologia do sujeito. Não um sujeito que usa um objecto, mas um sujeito que se constitui apenas através do uso, o ser em relação com um outro. O uso, neste sentido, é a afectação que um corpo recebe tanto quanto está em relação com um outro corpo.¹¹⁹

A inoperância refere-se, pois, a um processo que liberta o humano de qualquer naturalização fixa do seu, libertando-a de toda e qualquer finalidade e abrindo-a a novos usos possíveis. É nesse sentido que podemos inscrever o *crelazer* de Oiticica no paradigma destituente, um *acontecimento* que toma um tempo para celebrar a abstenção de todo o trabalho de finalidade produtiva. Tudo aquilo que se realiza – ou não realiza – no *crelazer* está liberto na sua economia da necessidade de um motivo ou finalidade.

V. NOTAS FINAIS

¹¹⁹ Agamben, Giorgio. “What is a Destituent Power”. in *Environment and Planning D: Society and Space*, Vol. 32, nº 1. Consultado dia 10 de abril, 2015, consultado em <http://envplan.com/abstract.cgi?id=d3201tra>

Pretendeu-se, ao longo da dissertação, desenvolver uma leitura sobre as práticas artísticas de Hélio Oiticica, particularmente, entre as décadas de 60 e 70, a partir de um diálogo entre arte e a política. Nesse sentido, estabeleceram-se quatro momentos de investigação. Num primeiro momento, tratou-se de desenhar um mapa acerca das experimentações neoconcretas dos anos 60, a partir do conceito de “não-objecto”, teorizado por Ferreira Gullar, como ideia chave para o entendimento da saída para o espaço na obra de Oiticica. Num segundo momento, procurou-se perceber de que forma a obra “Parangolé”, nomeadamente na sua manifestação “Apocalipopótese”, teve uma dimensão de *acontecimento*, no sentido deleuziano, a partir da dimensão reflexiva da *interrupção* da temporalidade da obra. No terceiro capítulo pretendeu-se elaborar uma reflexão a partir do nó política-estética, de forma a dialogar com a proposta colectiva de participação da *anti-arte* e de toda a reflexão de Oiticica sobre o espectador, como proposta de superação da arte e da própria noção de artista. Por último, pretendeu-se perceber de que forma o paradigma destituente proposto por Giorgio Agamben interroga o conceito de *crelazer* e de que forma este se constitui como possibilidade de constituir e habitar uma outra comunidade.

Toda a experimentação poética de Oiticica compõe um entendimento da arte como *acontecimento* que interrompe a ordem espacial e temporal, baralhando e desarrumando as regras do visível e do dizível. A partir da recusa de uma cronologia-causal a arte reivindica uma constante interrupção de um tempo outro, que torna *inoperante* a linguagem da comunicação. Nesse sentido, as interrupções foram entendidas como momentos em que “esta ou aquela máquina que faz funcionar o tempo da dominação se encontra bloqueada por aqueles que estão encarregues de a fazer funcionar”. Diz Rancière, “podem ser os comboios ou os transportes urbanos, pode ser a universidade ou qualquer outra máquina que faça circular os tempos e as pessoas (...) e também os momentos em que as multidões ocupam a rua para opor a sua própria agenda às agendas do Estado e do mercado.” A ideia de *inoperância* da máquina é como um *momentum*, “uma espécie de peso colocado na balança que não muda simplesmente as relações de força mas a própria configuração daquilo que é perceptível e pensável, e, por conseguinte, daquilo que é possível”. A emancipação é nesse sentido a temporalidade que se utiliza dos “utensílios da produção capitalista e lhe dá novos usos, a que recusa a sua agenda e organiza formas de acção colectiva contra as suas exigências”. Pensar a dimensão política dos processos de subjectivação é pensar a expansão desses momentos, “como construção

das formas de pensamento e de acção colectivas capazes de ampliar o poder da igualdade de inteligências que esses momentos tornam operativo.”¹²⁰

Podemos situar pois a obra de Hélio Oiticica na ideia de uma arte política, na medida em que é, precisamente, essa potência heterogénea de interrupção que encontramos nas suas obras, onde opera uma arte que procurar recortar um comum. Porque a política constitui-se acima de tudo a partir das capacidades de quaisquer corpos determinarem o seu uso.

BIBLIOGRAFIA

¹²⁰ *idem*

- Agamben, Giorgio (1993), *A comunidade que vem*, Lisboa: Editorial Presença
- Agamben, Giorgio (2007), *Profanações*, trad. Selvino José Assmann, São Paulo: Boitempo
- Agamben, Giorgio (2015), “What is a Destituent Power” in *Environment and Planning D: Society and Space*, Vol. 32, nº 1. Consultado dia 10 de abril, 2015, em <http://envplan.com/abstract.cgi?id=d3201tra>
- Brett, Guy (2005), *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*, Rio de Janeiro: Contracapa
- Brett, Guy, Catherine David, Chris Dercon, Luciano Figueiredo, Lygia Pape Orgs. (1992) *Hélio Oiticica*, Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume/Rio de Janeiro: Projecto Hélio Oiticica/Roterdão: Witte de With: Center for Contemporary Art
- Comité Invisível (2010), *A insurreição que vem*, Lisboa: Edições Antipáticas
- Debord, Guy (1991), *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa: Edições mobilis in mobile
- Deleuze, Gilles (1969), *Lógica do sens*, Paris: Éditions de Minuit
- Deleuze, Gilles (2008), *Conversações*, São Paulo: Editora 34
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari (), *O Anti-édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*, Lisboa: Assírio e Alvim
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari (2007), *Mil Planaltos – Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa: Assírio e Alvim
- Favaretto, Celso (1992), *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP
- Figueiredo, Luciano org. (2008), “Hélio Oiticica: a última entrevista”, in Jorge Guinle Filho (1989), *Hélio Oiticica: A pintura depois do quadro*, Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte
- Filho, César Oiticica e Sérgio Cohn e Ingrid Vieira Orgs. (2009), *Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, Coleção Encontros, A Arte da Entrevista
- Foucault, Michel (2012), *O que é um autor?*, trad. Fernando António Cascais, Lisboa: Editora Veja
- Frederico Morais (1995), *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks

- Jacques, Paola Berenstein (2001), *Estética da ginga – A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra Oiticica, Hélio (2011), *Hélio Oiticica. Museu é o Mundo*. Cesar Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue
- Júlio Henriques org. (1970) *Antologia*, Lisboa: Antígona
- Kaprow, Allan (1993), “Performing life” in *The Blurring of Art and Life*, 1st paperback ed, Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press
- Neves, José e Bruno Peixe Dias (2010), *A Política dos Muitos. Povo, Classe e Multidão*, Lisboa: Tinta-da-China
- Nunes, Sofia (2010), *O Acontecimento na obra de Pierre Huyghe*, Lisboa: FCSH
- Rancière, Jacques (2010), *Estética e política: A Partilha do sensível*, Porto: Dafne Editora
- Rancière, Jacques (2010), *O Espectador Emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro
- Salomão, Waly (1996), *Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro: Relume/Dumará
- Schimmel, Paul (1998), “Leap into the Void: Performance and the Object”, in *Out of Actions: between performance and the object. 1949–1979*, Los Angeles, New York/London: MoCA
- Silva, Rodrigo e Leonor Nazaré (2011), *A República por vir – Arte, política e pensamento para o século XXI*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Vergara, Carlos (1978), *Carlos Vergara. Texto de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Funarte
- Rancière, Jacques, “O tempo da emancipação já passou?” in Silva, Rodrigo e Leonor Nazaré (2011), *A República por vir – Arte, política e pensamento para o século XXI*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Wisnik, Guilherme (2012), “Experiências de improdutividade” in Aduino Novaes (org). (2012), *Mutações: Elogio à Preguiça*, São Paulo: Edições SESCSP
- Ferreira, Gullar e Lygia Clark, Lygia Pape et. al. (1959), “Manifesto Neoconcreto”, in *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, consultado dia 16 de março, 2015, em <http://news.google.com/newspapers?id=teVTAAAAIBAJ&sjid=gIwDAAAAIBAJ&pg=3284%2C4259476>
- Favaretto, Celso (1993), “Vanguarda Brasileira, Hélio Oiticica”, consultado no dia 18 de abril, 2015, em <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/27516/16069>,

Foucault, Michel, “What is Enlightenment?”, consultado dia 2 de março, 2015, em <http://sites.sdjzu.edu.cn/zhangpeizhong/what%20si%20enlightenment.pdf>

Cardoso, Miguel (2013), “Ler Rancière: a improvisação dos incompetentes” in *Imprópria* n°2, Lisboa: Edições Unipop

Pinto, Célia Regina (s/d), “O Movimento Neoconcreto (1959-1961)”, consultado no dia 15 de março, 2015, em <https://poars1982.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/>

Gullar, Ferreira (1960), “Teoria do não objecto”, consultado dia 5 de março, 2015, em <https://poars1982.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/>

Oiticica, Hélio (1968), “O herói anti-herói e o anti-herói anónimo”, consultado dia 20 de maio, 2015, em www.culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioiticica.html

Ribeiro, M. A. (2013), Entrevista com Frederico Moraes: “A arte não pertence a ninguém”, Belo Horizonte: Revista UFMG, consultado dia 3 de março, 2015, em http://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_moraes.pdf

Deleuze, Gilles e Félix Guattari (2005), “O que é a filosofia?”, consultado dia 5 de abril, 2015, em http://www.famescbji.edu.br/famescbji/biblioteca/livros_filosofia/O_que_e_Fosofia.pdf

Nieuwenhuys, Constant (1959), “Uma outra cidade para uma outra vida”, consultado dia 20 de abril, 2015, em http://www.revistapunkto.com/2014/02/uma-outra-cidade-para-uma-outra-vida_3.html

Gullar, Ferreira, “Diálogo sobre o não-objecto”, *Jornal do Brasil – Suplemento Dominical*, Rio de Janeiro, 26/3/1960, consultado dia 15 de abril, 2015, em <http://www.berlinda.org/pt/reportagens/artes-visuais/seja-marginal-seja-heroi-helio-oiticica/>

Rancière, Jacques (2015), Comunicação no âmbito da mesa redonda Ymago, Culturgest, Lisboa, 2 de Abril de 2015, visto em: <http://vimeo.com/32730462>

